

## 玉虫厨子絵の山岳表現について

—— 霊鷲山図を中心に ——

長谷川 智 治

### 【抄録】

法隆寺・玉虫厨子は宮殿部・須弥座・台脚部から成る厨子で、四方は絵画で飾られており、殆どの面が山岳の全体またはその一部を有している。つまり云い換えるならば、玉虫厨子は四方を山に囲まれたような存在とも云えよう。その山岳は〈堀塗り技法〉を駆使した岩片の集合体であり、非常に特異な表現で描き出されている。

これまで多くの先行研究が重ねられてきた法隆寺・玉虫厨子であるが、このような山岳を構成する一つ一つの岩片の表現に光は当てられてこなかった。一つ一つの岩片に注目をして観察を進めると、山岳を構成するこれら小さな岩片の表現方法には

〈一つの岩片で独立するもの〉と〈複数の岩片が融和するもの〉の二種類あることが分かった。

またこの二様の岩片に対してそれぞれの配置をみてみると、背面に描かれた「霊鷲山図」に描かれる山岳を構成する岩片の殆どが〈複数の岩片を融和するもの〉であることも理解された。キーワード…玉虫厨子、絵画、宮殿部、霊鷲山図、山岳表現

### はじめに

日本最古の工芸品の一つに数えられ、現在も法隆寺に安置される玉虫厨子<sup>(1)</sup>はその名を示すようにヤマトタマムシの翅を金銅

透彫金具の下に伏せるなど、他に類例をみない装飾が施されている。退色や経年劣化などは無論みられるものの、木地に直接透漆を幾重にも塗込むと云う手の込んだ施工法がとられた本厨子は、制作された年代を鑑みれば奇跡的とも云える保存状態を今なお保ち続けている。

様々な技法や表現から成る玉虫厨子だが、中でもまず眼に飛び込んでくるのは四方を飾る絵画であろう。この宮殿部四面、須弥座四面の計八面（扉絵面を二枚と数えれば計十一面）の絵画は、漆と密陀僧と云う二つの異なる塗料を併用して描かれているにも関わらず、表現的破綻の様相は感じ取れない。そして似た構図の面が複数枚描かれながらも、それは同一人物による作とは考えにくいものであった。

私は以前この問題について考察を行った。そこでは、従来云われてきたような二ないし三人と云う少数の工人によって施工されたものではなく、一人の表現力・技術力の突出した師匠格とも呼べる最も腕の立つ人間を中心に、その人物が施工した絵画を手本・参考とし、その元で従う工人らが他の面を施工したと云う内容を述べた。そしてその集団は技術伝播と云う側面をもった臨時的工房であったのではないかと云う可能性を表現の観察とその比較考察から示唆した。またその工房内での体制については、師匠格の工人が「天部立像」「菩薩立像」「靈鷲山

図」「捨身飼虎図」を手掛け、その下に就く者たちはこの師匠格の工人が制作した面を手本とし、各々が割り当てられた面の制作に尽力したものと考えた。<sup>(5)</sup>

まだ絵画の分担などについては再考の余地はあるが現状この師匠格の工人が手掛けた四面の中で、大々的に画面の中に山岳を描く面は、「靈鷲山図」と「捨身飼虎図」であると考えている。この二面を元に分担・制作された玉虫厨子絵は「靈鷲山図」を手本として描かれた「須弥山図」<sup>(7)</sup>と、「捨身飼虎図」<sup>(6)</sup>を手本として描かれた「施身聞偈図」である。これら山岳は全て異なる画題を冠するが、そこに各々描かれている山岳には例外なく同一技法が用いられている。それが堀塗りと呼ばれる技法である。<sup>(8)</sup>

特異な描写で表された山岳は、一見全て同じようにもみえる。しかし作品を観察しその表現を一つ一つ紐解く中で、山岳を構成する堀塗りの岩片には二種の表現があることが窺われた。まず一つは一個の岩片の中に一色の塗込みしかされておらず、尚且つ隣接する他の岩片とは混じり合わず独立している岩片（以下独立形岩片）と一個の岩片の中に複数色の塗込みがされており、さらに、隣接する岩片と混じり合っている単独ではない岩片（以下融和形岩片）。この二種の岩片による表現の集合体として、玉虫厨子絵の山岳は構成されている。

筆者はこれまで法隆寺・玉虫厨子の表現、特に本生譚を表わした二面を読み解く中で、前述のような様々な描写による岩片表現や一見何の変哲もない何気なく描かれたような折れた竹の枝に、物語中の詳しく描写されなかった一場面の時間が内包されていることについて述べたことがある。<sup>(9)</sup>このような細かな表現に明確な意図を含ませるような工人の作であるならば、玉虫厨子絵画の様々な面に描かれる山岳を構成する独立形・融和形・岩片の描き分けも、何らかの意味を担っているのではないかと云う疑問が本論を起稿するに至った経緯であり、この特異な山岳表現に如何様な表現意図が含まれているのかを探ることが本論の目的となる。

なお、本論で扱う主たる玉虫厨子絵は山岳の全体を描き表わした背面絵画とし、中でも師匠格の工人が手掛けた「須弥山図」の手本と考えられる「霊鷲山図」に重きを置いて考察を進める。他の面に関する形式や様式・表現についての細かな観察などについては別稿<sup>(10)</sup>を参照して頂きたい。

## 一、玉虫厨子宮殿部背面 霊鷲山図について

### 一― 霊鷲山図の図様

早速、宮殿部背面に描かれた霊鷲山図<sup>(11)</sup>をみていこう。

玉虫厨子絵の山岳表現について ― 霊鷲山図を中心に ― (長谷川智治)

画面を構成する各要素については以下の番号表記をし、それに従い記述を進める(図2)。

1. 霊鷲山
2. 日と海上線と山岳



図1 霊鷲山図(全体)

3. 月と海上線と山岳
4. 左飛天と雲気
5. 右飛天と雲気
6. 左鳳凰と雲気
7. 右鳳凰と雲気

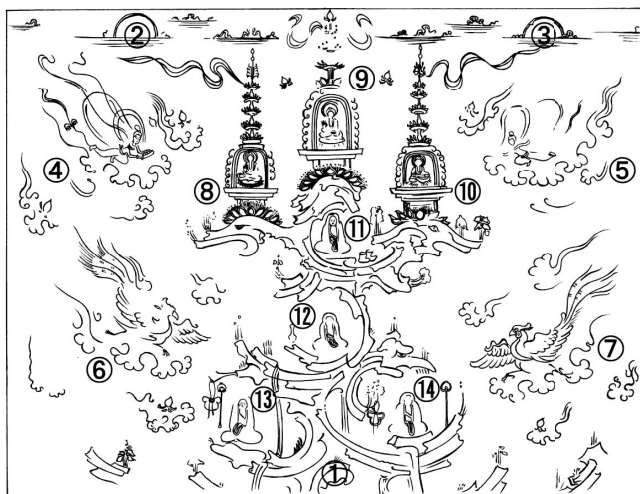


図2 霊鷲山図（見取り図）

8. 左仏と龕
  9. 中央仏と龕
  10. 右仏と龕
  11. 羅漢1と持物
  12. 羅漢2と持物
  13. 羅漢3と持物
  14. 羅漢4と持物
- では順にその形式をみていこう。

○霊鷲山（1）<sup>（図3）</sup>

C字形と逆C字形の集積から成るこの画面の中央に聳え立つ山岳は、非常に特異な形状をもっている。この霊鷲山は先にもふれたように、堀塗り技法による岩片の集合体として表されており、それを構成する岩片の輪郭線に目を向けると緩やかな曲線から成るものが多くみられる。中には直線の使用も一部には確認できるが、非常に短い線に限られている。彩色は輪郭線を黄で引き、中の塗り込みは朱ないし青緑を用いる。

ここに表わされた岩片の多くは各々隣接する岩片と融和をしており、云い換えれば山岳を構成する岩片の殆どが各々の空間を共有しているとも云える。

頂上の左右に張り出す部分からは霊鷲山の名が示す通り、鳥

獣の頭部と思しきものが確認できる。しかしその姿形は完全なものではなく、眼や嘴と思しき形をもつてみる者に鳥獣の出現を感じさせる。<sup>(13)</sup>

○日月と海上線と山岳(2・3) (図4)  
画面上方の左右には、海上線から顔を半分覗かせる日月と山

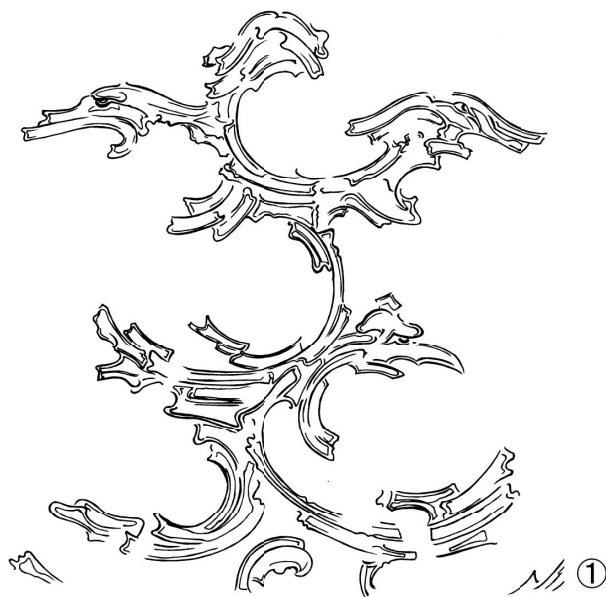
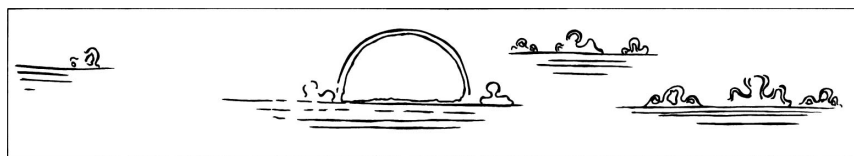
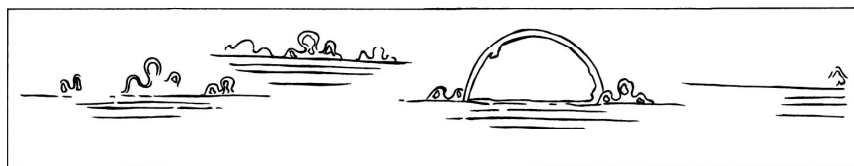


図3 霊鷲山図(山岳部分トレース)

岳が描かれる。周辺にも各三箇所ずつに同様の海上線とそこから立籠める雲気のような山々を描き、遙か遠方にみえる日月の様子を表わしている。  
左側に描かれる日は黄を輪郭線とし、塗り込みに朱を施す。その半身を隠す海上線は全て四本の線によって構成され、双方の描写を



日側 ②



月側 ③

図4 日月と海上線と山岳(トレース)

併せて登りつつあるような日象の姿を描く。右側に描かれる月象もこの形式と同様である。

そして海上線からは起伏の強いこぶのような山岳が描かれる。これら山々にも堀塗りが施されている。

この日月に身を寄せる他三箇所海上線と山岳の描写も同じ描写をもつ。

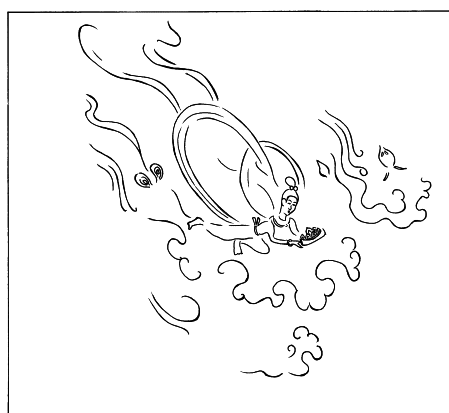
○飛天と雲氣（4・5）（図5）

左右に舞う飛天はほぼ同じ高さに描かれている。こちらも見左右対称にみえるが、その姿形はやや異なる。

左の飛天は右足を前にして前後に大きく開脚をし、軽く脰を曲げてその両手で丸盆を持つ。盆には蓮弁ないし蓮華の蕾がきれいに盛られている。表情は穏やかで鬚は一つか二つで結び上げられ、天衣は後方に二筋、U字形に大きな膨らみをみせ、他の天衣は大きく後方へと揺らめく。その中の一筋には結び目のような装飾が確認できる。揺らめく天衣の動きは周りに揺蕩う雲氣の動きとも呼応している。

雲氣は飛天の周りに四つ浮かび、内の一つには蓮華の蕾が内包されている。雲氣の線は曲線によるものだが、線の流れは留まることなく一定の調子と筆圧を保ち引かれている。

右の飛天は左の飛天に比べて経年劣化が激しく、詳細な観察



左方 ④



⑤ 右方

図5 飛天と雲氣（トレース）

は難しい。視認可能な範囲で観察をしてみると足の描写は左飛天と同じだが、両手は肘を軽く曲げて胸を開くように大きく広げている。その手に何かを携えているかどうかは不明である。天衣は左飛天と同様ゆったりと揺らめくが、腰紐の結び目のような表現は現状確認することはできない。

雲気は左飛天と同様の形式によって描かれており、その内の一つは蓮華の蕾をその中に含んでいる。

#### ○鳳凰と雲気（6・7）（図6）

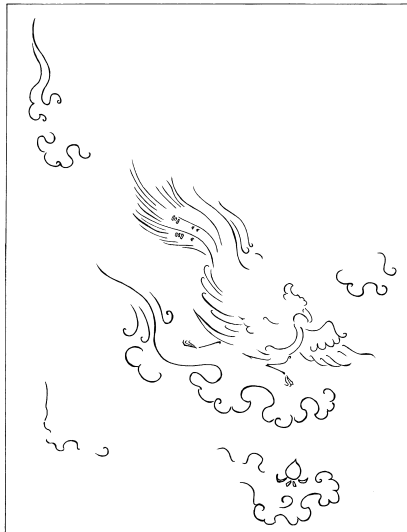
両飛天の下部には画面中央の霊鷲山に向かって飛来する鳳凰の姿が、左右に一羽ずつ描かれている。

左の鳳凰は前後に大きく開脚をし、羽根を左右に開いて胸を張るような姿勢を取る。嘴は大きく、首をやや窄める。大きな尾羽根は一つにまとまっておらず、三または四つを束ね並べたように描かれる。

彩色でまず眼を引くのは頭頂部に引かれた朱線であろう。鳳凰を描き出す描線の中で比べても明るい朱が用いられている。

この鳳凰に伴う雲気は鳳凰の足元にあるものを含めて五箇所にみられ、その内二つの雲気には蓮華の蕾を含む。

右の鳳凰は左のそれよりも比較的鮮明に残る。構図や描写は左の鳳凰と変わらないが、それよりもやや小ぶりに描かれ、尾



左方 ⑥



⑦ 右方

図6 鳳凰と雲気（トレース）

羽根の束も二ないし三つと左のそれに比べ一つ少ない。また左の鳳凰では頭頂部を強調するように引かれた眼を引く朱の線が頭部ではなく、右のそれでは右の羽根に用いられているなどの細かな違いもみられる。

雲気も同様であるが、左のそれは蓮華の蕾を内包する雲気が二つであったのに対し、右のそれは一つしか確認できない。

○三峯の仏と龕（8・9・10）（図7）

霊鷲山の頂上三峯には仏龕が並び建ち、仏がそれぞれ一尊ずつ坐す。三峯にあるこれらの仏と龕の形式はほぼ皆同じである。まず須弥座からみていこう。内側から黄、朱、黄の順で引かれた三重線の囲いをもって龕を表す。それを取り囲むように下を向いた蕨のような先端を丸める様が連続して並べ引かれており、その内側には青緑で堀塗りが施されている。

龕の上には相輪が高く聳え、その高さは須弥座を含めた仏龕の高さを上回っている。水煙付近には飛天の天衣と同様の描写から成る布が靡いている。それは朱と青緑で描かれ、やはり飛天と同じである。この布は右が右方、中央は左右上方、左は左方へと棚引いている。なお中央の相輪は左右のものに比べて水煙以下の装飾が一つ少ないようである。また相輪宝珠の真上に一つと、露盤の左右辺りには蓮華の蕾が浮遊している。

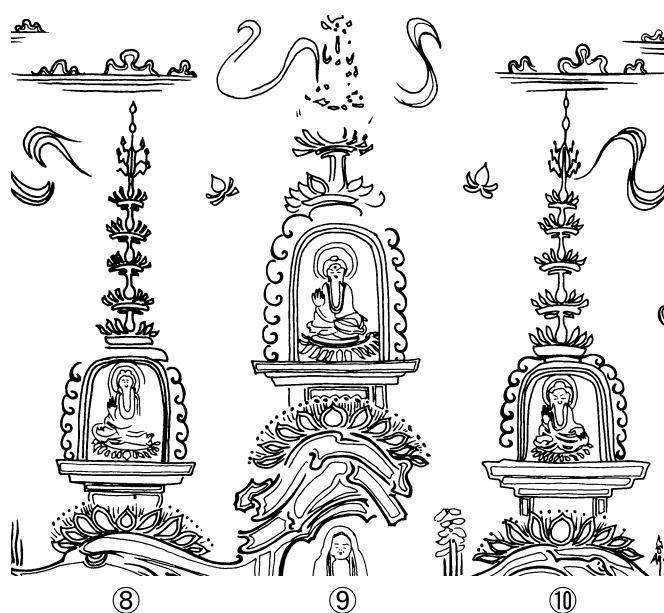


図7 三峯の仏と龕（トレース）

須弥座の上框は三段から成る。その第一段目は両端を内側へと斜めに切り込み、框の幅は上から下へと順に狭くなっており、下框は台座の反花とその蕊に埋もれてみえない。この蓮華座は平面ではなく、山頂の湾曲に合わせるように扇形に開花している。蓮弁は九枚でその全てに朱の堀塗りが施される。



○山中の羅漢（11―羅漢1・12―羅漢2・13―羅漢3・

14―羅漢4）（図8）

靈鷲山の山中に描かれる羅漢は皆山中の窪みに坐しており、四人は全てほぼ同形式で表されている。

それぞれの衣は身体全体を包むように頭部から覆い被されている。その中には朱の内衣を右肩から掛けている。両手は衣の中に仕舞われている。内から外へと出された衣は內衣と同様の朱で描かれており、二重の堀塗りが施されている。この袖口は羅漢3のみ右方向に垂らし、その他三人は左方向に垂らされている。面部を含む肉身には黄を用い、まず部位に関係なく塗り潰したのちに黒を用いて顔と身体の輪郭を引いている。顔は眉、眼、鼻を黒で引き、口には朱を置く。

羅漢の横には各々持物が置かれている。羅漢1の脇には杓、羅漢2には水瓶、羅漢3と羅漢4には錫杖と袋がそれぞれに描かれている。杓と錫杖は線のみで描写され、袋は黄の輪郭線に朱の塗り込みをしている。水瓶は黄で水瓶の形を描き塗り潰したのち、朱線で輪郭線と横線の文様を引いている。この描写法は、須弥座正面の「舍利供養図」の中央に描かれる香炉にも用いられており、この二箇所でのみ確認できる表現法である。

ここに描かれる羅漢が皆坐しているのは前述の通りだが、実際岩場に直接坐しているのは羅漢4のみで、他の羅漢の座面は



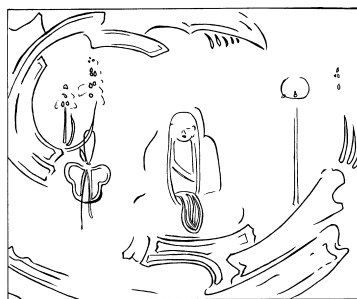
11



12



13



14

図8 山中の羅漢（トレース）

岩片と接していない。

以上ここまで簡単にはあるがこの宮殿部に描かれた靈鷲山図の図様をみてきた。では更に一步作品に歩み寄り、各モチーフの細かな表現を読み解いていく。

## 一― 靈鷲山図の表現

先述の通り、これほど特殊な描写が用いられた特異な山岳であるにも関わらず、その表現に破綻はない。その要因の全ては表現を根底で支える線の巧みさとその柔軟性にあると云えよう。例えばこの面の主題である中央に聳える靈鷲山である。それを構成する輪郭線には迷いを感じられない。まるで筆先が次に進むべき方向を自身で理解しているような筆運びである。玉虫厨子絵の下書きについてその有無は現状知る由もない。しかしこの下書きの存在を感じさせない自由で柔らかく細い線ながらも、力強さを有する筆致から生まれたこの奇異な形状をもつ山岳は、どこか温かみを感じさせる。

そして何より眼を引くのが、山岳全体を覆う一体感である。この感覚を牽引しているのは何だろうか。それは靈鷲山そのものを形成する岩片の殆どが融和形岩片であり、一つになりつつあるからと考える。

ここで飛天と鳳凰に眼を向け、その飛来する先に聳える靈鷲山との位置関係について少しふれておこう。

この飛天と鳳凰に共通するのは靈鷲山に向かって飛来をしてきており、そしてその先には山岳の中でも枝のように突出している岩片部分があると云う点である(図9)。飛天が両手を拡げ、または蓮華を携えて向かう先には靈鷲山のその名を示すような眼や嘴と思しき描写をもつ鳥頭を髣髴とさせる表現が山岳の中に込められている。しかし鳳凰の向かう先にはそのような表現は見取れないが、羅漢4の窟上部に突き出る部分の表現について小杉一雄氏は、鳥獣の頭部を表わしていることを示唆している。<sup>(14)</sup>この飛天や鳳凰とその先にある岩片との関係性については、今後の課題の一つとしたい。

ここまでこの宮殿部背面に描かれる靈鷲山図に表された多くのモチーフの図様とその表現について述べてきた。では最後に、その全貌を望観してみよう。

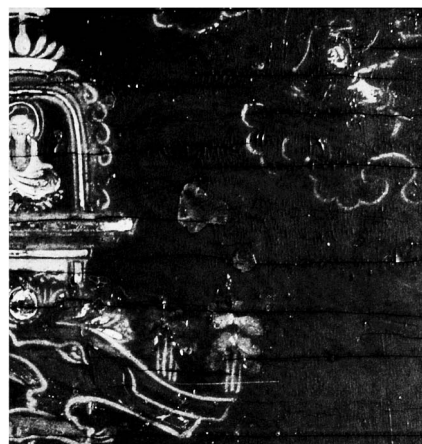
画面の全体構成を左右対称とすることで、畸形の山岳を中心に据えても全体感に破綻を生じさせない構図となっている。しかしこの視覚的なバランスの良さはもう一つの要因も関係している。と筆者は考えている。

それは図版10に示したように靈鷲山が二等辺三角形の中に

きれいに収まるような構図の中で描かれていることである（図10）。この描写は偶然とは到底考えにくく、靈鷲山図を描いた工人がこの小さな画面にどのような要素を盛り込んでも、主題を破綻させることなく、そして画面全体に統一感をもたせて表現できるのかと云う創意工夫の表れなのではないだろうか。このような二等辺三角形に収まる構成は平面と立体とではまたやや異なるが、同じ法隆寺の金堂に



左鷲頭と左飛天



右鷲頭と右飛天



右下山岳先端と右鳳凰



左下山岳先端と左鳳凰

図9 山岳に含まれる鳥獣頭部および山岳先端部と飛天および鳳凰

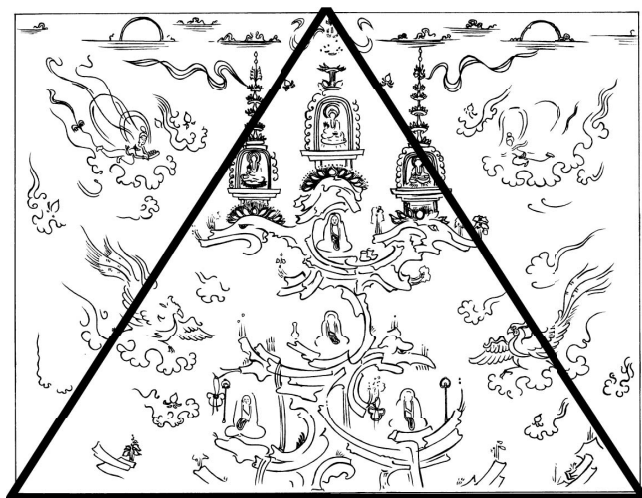


図10 三角に収まる霊鷲山

安置される「釈迦三尊像」の造形を連想させる<sup>(15)</sup>。  
では次に同じ背面に描かれる須弥座の須弥山図山岳表現に目を向けよう。

### 一・三 背面絵画と他の面の表現比較

ここまで玉虫厨子・宮殿部背面に描かれた霊鷲山図と須弥座背面に描かれた須弥山図について観察を進めてきた。

ここからは山岳に施された表現の中でもそれを構成する岩片に焦点を絞り、他の面にみられる表現との比較を行っていく。

須弥座左右側面に描かれる施身聞偈図<sup>(図11)</sup>と捨身飼虎図<sup>(図12)</sup>は背面絵画とは異なり、山岳の全体を表わすのではなくその一部分を画面の中に描き、本生譚の舞台としての役割を担っている。そのような意味では背面に描かれる遠景の霊山に比べ、山岳そのものが異なる役割も果たされているとも云える。この表現に対し霊鷲山図で行ってきた観察視点と同様の眼を向けると、多色の塗込みなどが施される融和形岩片や、岩片そのものが分離をしつつある岩片を確認することができ。これについては以前拙稿で時間の経過とそれに伴う山岳の蠢きをこの岩崖表現に含む可能性を述べた<sup>(16)</sup>。

ここで着目したいのは一つの岩片に多色の塗込みを行う意味についてである。ここで各面の岩片を観察するにあたり以下の四面の図版に関しては、明治期に模写されたものを活用し独立形岩片と融和形岩片を塗り分けて分析を行った。細かな部分をみると本画と模写との岩片形式にやや異なる部分もみられるが、

そのような箇所は訂正を入れここに用いている。

須弥座正面に描かれた舍利供養図(図13)は、扉絵を除く絵画面において最も岩崖表現が少ない面である。左右に向かい合うように坐す僧と獅子の足元、そして舍利容器を持ち上げる水盆



図11 施身聞偈図

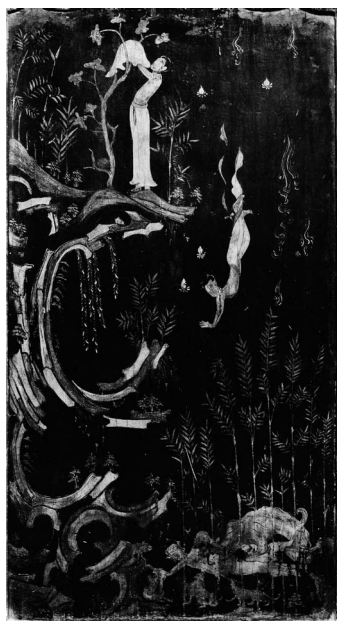


図12 捨身飼虎図

蓮華座の下部にみられるのみである。描かれている面積が少ないのであるから無論それを構成する岩片の数も少ない。多色の塗込みを施す岩片は数えるほどしか確認できない。強いて云えば、獅子の坐す部分にやや集まっているようである。

続いて左側面に描かれる施身聞偈図(図14)に眼を向けると、独立形と融和形の岩片を岩壁全体に混在させて描いている。部位としては雪山童子の近くには融和形の岩片が多く集まっており、帝釈天や羅刹付近には少ない。全体の面積的にはやや融和形の方が広い。

背面の須弥山図(図15)は霊鷲山図と同様、山岳の全体を描き出しそれを画面の中央に据えている。須弥山の上方部分は経年劣化が一層激しく、本画と模写との整合性についてその判断は難しいが、できうる限りの訂正は行い、独立形と融和形の岩片を塗り分けた。すると須弥山の中心部に融和形岩片が芯を貫くかの如く集中しており、それを包むように独立形岩片が配されていた。これは非常に特徴的であり、何らかの意図を含む可能性がある。

右側面の捨身飼虎図(図16)は施身聞偈図と比べて岩片数そのものがかなり少ない。これは岩片そのものの大きさが施身聞偈図に比べて大きいことに起因する。この画面でも同様の塗り分けを行ってみると、画面左端に寄せられた山岳のほぼ全体に融



図14 模写・施身聞偈図  
(融和形岩片部塗込み)



図13 模写・舍利供養図  
(融和形岩片部塗込み)



図15 模写・須弥山図  
(融和形岩片部塗込み)

和形が配されていた施身聞偈図とは異なりこの捨身飼虎図の融和形は岩壁の上方に集中しており、独立形は下方に散っている。しかしただ堀塗り岩片の融和が多く含まれ、集まるように配置されているからと云って、ただちに意味をそこに求めるのは安直にも思える。

しかし偶然でこれほどきれいに融和形と独立形の岩片の配置を描き分けられるのだろうか。この描写表現こそ、山岳が今どのような状態にあるのかを雄弁に物語る描写の一部と捉えることができるのではないかと私考している。

以上のように玉虫厨子絵の中でも背面に配された霊鷲山図を



図 16 模写・捨身銅虎図  
(融和形岩片部塗込み)

中心とした各図の山岳描写中には意図的とも取れるような岩片の配置が読み取れた。ではこの描写は一体何を意味するのであろうか。

## 二、山岳描写の考察

法隆寺・玉虫厨子の背面に配された霊鷲山図と須弥山図の堀塗り部分に、他の面とは異なる描写が多く含まれていたのは前文の通りであり、その内容に基本項目などを加えてまとめると表1のようになる。

霊鷲山図は、場面を構成する要素は大きめに数えて十四にのぼった。これは縦三一・〇cm、横三五・五cmと云う、決して大

きいとは云えない壁面を飾るにはやや多くも思える。しかしその表現には破綻などは微塵も感じられず、中央に聳える山岳を中心に各々が調和し合っている。この視覚的調和を促すものの一つに、雲気のある存在がある。一見散逸するように配される雲気ではあるが、よくよく観察を行うと一つ一つの構成要素同士を有機的に繋ぐ役割も果たしていることにも注意しておきたい。

まとめ ——— おわりにかえて ———

本論で主として扱った玉虫厨子・霊鷲山図の山岳を観察する中で得た情報は以下の通りである。

- 山岳中に融和形岩片は部分に集中して構成される。
- その全てが曲線的であり、融和形岩片の集合体として山岳の凡そを成す。
- 山岳そのものは強いC字形の湾曲の積み重ねにより構成する。

○山岳や飛天、鳳凰、蓮華などの構成要素の描かれない空間には雲気が充満している。

今回は項の都合上扱うことが叶わなかったが、古代中国における漢代や三国時代においては雲気をもって山岳を表現する作例を多く目にする事ができる。それは、時代が下るにつれて

雲気関係項目	山岳関係項目					基本項目					
	雲気の有無	岩片分裂	岩片亀裂	山岳途中に巔の形式	C字形湾曲	融和形岩片の配置	融和形岩片の有無	施工工人の立場	時間経過の表現	山岳の役割	
○	×	×	×	強	全体	○	師匠格	×	場	遠	靈鷲山図(背)
○	×	×	×	無	分散	○	師匠・弟子？ (合作か？)	×	場	近	舍利供養図(正)
○	×	×	○(融和形)	弱	分散	○	弟子(捨)を手本に	異時同図法	舞台	近	施身聞傷図(左)
○	×	×	○(融和形)	弱	集中	○	弟子(霊)を手本に	×	場	遠	須弥山図(背)
○	○(融和形)	○(融和形)	×	強	上部集中	○	師匠格	異時同図法	舞台	近	捨身飼虎図(右)

本稿での観察結果は山岳の表現とそれを構成する岩片描写とその配置に留まるものだが、玉虫厨子に描かれる山岳表現の本質に近づくための小さな一歩であつたと自負している。そしてここまでの観察・比較・考察から井上正氏と同じ結論を得るに至つた。



の古代思想において大きな意味と役割を担っていた雲気が深く関係しており、その柔軟性に富んだ雲気の集積によって山岳に成りつつある姿が描かれているであろうことを示唆されており、非常に興味深い。

今後としては更なる観察と考察を要するが本考察が井上論文に与える可能性や、国内作例にみられる山岳表現との比較・考察などを研究課題として取り上げていきたい。

## 図註

- 図1 霊鷲山図
- 図2 霊鷲山図見取り図
- 図3 山岳部分（トレース）
- 図4 日月と海上線と山岳（トレース）
- 図5 飛天と雲気（トレース）
- 図6 鳳凰と雲気（トレース）
- 図7 三峯の仏と龕（トレース）
- 図8 山中の羅漢（トレース）
- 図9 山岳に含まれる鳥獣頭部および山岳先端部と飛天および鳳凰三角に収まる霊鷲山
- 図10 捨身聞偈図
- 図11 捨身飼虎図
- 図12 舍利供養図（融和形岩片部塗込み）
- 図13 捨身聞偈図（融和形岩片部塗込み）
- 図14 須弥山図（融和形岩片部塗込み）
- 図15 捨身飼虎図（融和形岩片部塗込み）
- 図16 捨身飼虎図（融和形岩片部塗込み）

玉虫厨子絵の山岳表現について —— 霊鷲山図を中心に —— （長谷川智治）

## 註

### （1）玉虫厨子法量（内は側面の法量）

- ・扉絵：横一三・二cm（九・四）、縦三一・〇cm
- ・宮殿部背面：横四七・七cm（三五・二）、横三一・〇cm
- ・腰板：横四九・五cm、（三五・五）、横六五・〇cm
- （秋山光和・辻本米三郎『奈良の寺6 法隆寺玉虫厨子と橘夫人厨子』岩波書店 一九七五年三月）

なお、玉虫厨子絵画の各配置は以下の通りである。左右表記は作品に向かつてのものとする。

#### ○宮殿部

- ・正面：大部立像（二面一对の扉絵形式）
- ・左側面：菩薩立像（二面一对の扉絵形式）
- ・背面：霊鷲山図
- ・右側面：菩薩立像（二面一对の扉絵形式）

#### ○須弥座

- ・正面：舍利供養図
- ・左側面：捨身聞偈図
- ・背面：須弥山図
- ・右側面：捨身飼虎図

#### ○台脚部

- ・L字形両側面：龍頭雲気図
- （2）松田権六『うるしの話』岩波書店 二〇〇一年四月
- （3）河田貞「玉虫厨子の調査から」『伊珂留我 法隆寺昭和資財帳調査概報2』小学館 一九八四年六月
- （4）秋山光和「玉虫厨子・橘夫人厨子の絵画」『奈良の寺6 法隆寺 玉虫厨子と橘夫人厨子』岩波書店 一九七五年三月
- 亀田孜「玉虫厨子と橘夫人厨子」『日本絵画館 第一巻』講談社 一九七〇年五月

- (5) 長谷川智治「法隆寺・玉虫厨子絵―捨身飼虎図を中心に―」『佛教大学大学院紀要 文学研究科篇 第三十八号』二〇一〇年三月（本論では複数名の筆から成ると考える「舍利供養図」については取り扱わない）
- (6) 捨身飼虎図：金光明経捨身品第十七 T一六―三五三―三五六
- (7) 施身聞偈図：大般涅槃経聖行品第七之一 T一二―四三二―四三三
- (8) 地の色を利用する彩色技法で、輪郭線を結び僅かに透き間を空けて中を塗込む技法。この技法の源流が漢代象嵌技法にあることは、既に小杉氏によって説かれている。（小杉一雄『中国文様史の研究―殷周時代の爬虫文様展開の系譜―』新潮社 一九五九年五月）なおこの堀塗り技法の源流が漢代における象嵌技法であることについては「玉蟲厨子に見えたる山岳描法の源流」『東洋學報 第二二卷』東洋協会學術調査部 一九三四年二月で先にふれているが、その後この『中国文様史の研究』で更に詳細な考察を重ね述べている。）
- (9) 長谷川智治「山岳表現考―古代中国から法隆寺の玉虫厨子へ―」『佛教大学総合研究所紀要』第一九号 二〇一二年三月
- (10) 註5・註9並びに長谷川智治「法隆寺 玉虫厨子考―舍利供養図を中心に―」『佛教大学総合研究所紀要』第一八号 二〇一一年三月
- (11) 靈鷲山図についての先行研究  
本図についてはこれまで多くの議論が重ねられてきた。その先行研究は以下のようになっている。まずは画題問題についてである。  
滝精一氏が「…捨身品は捨身の事を説く前に、七寶塔大地より涌出し、世尊阿難をして其中の舍利を取出して衆に示して之

を供養したとある。畫は要するに七寶塔涌出の状を圖するもの：（滝精一「玉蟲厨子と橋夫人厨子」『國華』三七六号 一九二〇年）」と述べて七寶塔湧出説を説いた。

源豐宗氏は「…寶塔は多寶塔圖とも云われるが…これは單に寶塔と稱すべきで、吾等は此の圖を起塔出家の功德を畫けるものと見たい（源豐宗「玉蟲厨子及び其の絵画に就いて」『仏教美術』一三冊 佛教美術社 一九二九年六月）」とし、起塔出家の功德を表わした多寶塔もしくは寶塔圖であるとする説を説いた。

沢村専太郎氏は源氏と同雑誌同発行刊において出家起塔の功德を表わした図であると、ほぼ同じ内容を述べており（沢村専太郎「推古朝の絵画」『仏教美術』第一三冊 佛教美術社 一九二九年六月）、小杉一雄氏（小杉一雄「玉蟲厨子に見えたる山岳描法の源流」『東洋學報』第二二卷 第一號 一九三四年一月）や谷信一氏（谷信一「第二章 飛鳥時代繪畫」『日本美術史概説』東京堂出版一九四八年四月）もこの説に従っている。

田中豐藏氏は「…「多寶塔圖」は三界の外、別に佛界あるを示すものにして、その位置として當然須彌山圖の上方に位すべく、須彌山圖と併せて、佛教の基本的智識たる佛と衆生、解脱と輪廻の對立を圖解するものといふを得ん…」と仏界説を展開した。またこの宮殿部背面の靈鷲山圖と須弥座背面の須弥山圖の縦に並ぶ二面の絵画は、併せて理解するものであるとする実に興味深い意見もここで述べられている（田中豐藏「玉蟲厨子に関する考察」『大塚博士還暦記念 美学及芸術史研究』岩波書店 一九三一年一月）。

春山武松氏は初め多寶塔図説を支持していたが、論を展開する中で山岳について「…私は三峰に分れた山の上半部に、髣髴

として兩翼を伸べた猛禽の姿を見る。従つて山は靈鷲山図となる」と初めて本図が靈鷲山を描いたものであることにふれた。そして「：但しここでは後の「靈山淨土變」といふやうな重くるしい意味ではなく、釋迦如來常住所としての「靈山圖」と輕くとつてもらひたい」と靈山説を説いた（春山武松「玉蟲厨子繪に関する疑問」『國華』六七八号 國華社 一九四八年九月）。

この靈鷲山を描いたものであるとする説は上原和氏（上原和「玉虫厨子制作年代考（七）」―絵画意匠より見た玉虫厨子の様式年代について―『成城文藝』第三三号 至文堂 一九六三年七月）や石田尚豊氏（石田尚豊「玉虫厨子絵考」『國史學』第一一六・一一七合併号 国史学会 一九八二年）らによって支持され、現在では定説とされている。

白畑よし氏は「：宮殿上部の背面に寶樓閣及び本尊の因縁を繪解きしたものを配することは、下方側面に釋迦の前世の本土譚を描いたことと共に興味深く感じられる」と寶樓閣因縁説を説いた（白畑よし「玉虫厨子雜考―口絵解説―」『佛教藝術』四号 毎日新聞社 一九四九年四月）。

上原和氏は「：この靈鷲山は法華經に拠る釈迦仏の靈鷲山上の説法会、すなわち靈山会を現わしているものと考えている」とし、靈鷲山に関する文献として『日本書紀』孝徳紀四年（六五三）二月の条を紹介。その内容にふれつつ「：鼓を累積して靈鷲山を造るという着想は、或は玉虫厨子の「靈山会」からこれを与えているのではないだろうか」と靈山説を述べ、文献と表現双方からの考察を行った（上原和「玉虫厨子」『古美術』一七『三彩社 一九六七年四月』）。

亀田孜氏は「：その法華經説法所である釈迦淨土、いわゆる常寂光土を表現した最古の絵がこれである」（亀田孜「玉蟲

厨子」『日本絵画館 第一卷』講談社 一九四九年）と釈迦淨土説を説き、林良一氏（林良一「玉蟲厨子の制作年代」『國華』九三九号 國華社 一九七一年九月）や秋山光和氏（秋山光和「玉虫厨子・橘夫人厨子の絵画」『奈良の寺6 法隆寺 玉虫厨子と橘夫人厨子』岩波書店 一九七五年三月）もこれに従う形をとった。

続いてその典拠についての先行研究を紹介しておく。

まず亀田孜氏が靈鷲山の形式にふれる中で「：法華經の説く場所である中印度靈鷲山の象徴」とし、宮殿部内壁を埋める押出千体仏とあわせて「：法華經に説くところを立体的に表現したのであらう」と述べている（亀田孜「玉虫厨子と橘夫人厨子」『日本絵画館 第一卷』講談社 一九七〇年五月）。

そして秋山光和氏は「：『法華經』の「寿量品」などに説く靈鷲山の釈迦淨土をあらわした解することができる」とし、この宮殿部背面絵画が『法華經』に基づくものとする前提で四人の羅漢については「：同經の「信解品」や「授記品」において、將來仏になるとの予告を釈尊からうけた四人の声聞、迦葉、須菩提、迦梅延、目犍連が修業にはげむ姿」とした（秋山光和「玉虫厨子・橘夫人厨子の絵画」『奈良の寺6 法隆寺 玉虫厨子と橘夫人厨子』岩波書店 一九七五年三月）。

石田尚豊氏は初めこの秋山説をとっていたが後に否定し、『法華經』の「安樂行品第十四」：初心者に授ける修業として四種の安樂行が設けられている：それらは身安樂行、口安樂行、意安樂行、誓願安樂行である。したがって靈鷲山図の山中の四修行者は、おそらくこの安樂行者ではなからうか。」と安樂行者説を展開した（石田尚豊「玉虫厨子絵考」『國史學 第一一六・一一七合併号』国史学会 一九八二年）。

そして氏はこの後に、玉虫厨子須弥座絵のすべてが曇無讖の

訳経によるもの述べる中で、宮殿部背面絵画の典拠は「…『海竜王経』巻頭「行品第一」…」としている（石田尚豊「玉虫厨子は語る」『鶴見大学佛教文化研究所紀要 第二号』鶴見大学一九九七年三月）。

またそれに付け加える形で、山頂の塔は三宝塔で『法華経』「方便品」により三乗（声聞・縁覚・菩薩）即一乘（一仏乗）と、「如来寿量品」による如来往生（過去・現在・未来の三常）を三峯上の三宝塔によって表わすとした（石田尚豊「玉虫厨子をめぐって―「文献の学」と「物の学」―」山川出版社一九九八年十二月）。この説は上原和氏も支持しており、典拠そのものが『法華経』「方便品」であることを示唆している（第二章「華麗なる玉虫厨子」『法隆寺を歩く』岩波書店 二〇〇九年一二年）。

(12) 耆闍崛山（巴…ギジャクータラクータ Gijjhakuta の音写。梵…グリドラクータ Grdhrakuta―姑栗陀羅矩吒―とも。山は parvata の漢訳）とも呼ばれる。靈鷲、靈頭、鷲頭、雕鷲、羌鷲、鷲峰山、靈鷲山などと訳される。中インドの摩揭陀国王舎城（ラージャガハ Rajagaha・旧城）の東北約五キロに位置する山で、現在のチャダギリ Chaugiri がそれであるとされる仏陀説法の地である。仏陀はしばしば精舎に留まり法を説いた。その際、頻婆娑羅（ビンビサーラ Bimbisara）王は聞法者の便宜を計り、山麓から山頂まで石段を作ったとされる。耆闍は鷲の一種で羽根は黒く、頭部は灰白色で毛の少ない鳥で、人の屍肉を好んで食すインドの到る所の林野に住んでいる。この〈耆闍崛山〉の名前に関しては、『大智度論第三』に「…耆闍を鷲と名づけ、崛を頭と名づく。是の山頂には鷲に似たり、王舎城の人其の鷲に似たるを見て、共に傳へて鷲頭山と云ふ。復次に王舎城の南、屍陀林中に諸の死人多し。諸鷲常に来つて是を啖ひ、

還つて山頂に在り。時人遂に鷲頭山と名づく」とある。また〈靈鷲〉の訳については『玄應音義第六』に「…靈と云うは仙靈なり。梵本を按ずるに靈の義なし。別記に依りて云ふなり。此の鳥靈ありて人の死活を知る。人死せんと欲す時、則ち群りて彼の家に翔り、其の林に送るを待つて則ち飛び下りて食す。能く懸に知るを以ての故に靈鷲と號す」と云い、また『法華經文句第一』に更に一説を出し「…前後佛皆此の山に居る。若し佛滅後は羅漢が住し、法滅すれば支佛住し。支佛無ければ鬼神住す。既に是れ聖靈の居る所にして総べて三事あり、因つて呼んで靈鷲山と爲す」と記している。かつてかの地を訪れた玄奘三蔵は『大唐西域記第九』において「…宮城より東北に行く十四五里にして、姑栗陀羅矩吒に至る。北山の陽に接して孤標獨起す、既に鷲鳥を棲ましめ（鷲峯）、又高臺に類す（鷲臺）。空翠相寫映じ、濃淡色分つ。如来世を御する五十年に垂んとし、多く此の山に居り、廣く妙法を説く。頻婆娑羅王聞法の為の故に人徒を興發し、山麓より峯岑に至り、谷に跨り巖を凌ぎ、石を編して階となす。廣さ十餘歩、長さ五六里。中路に二の小窠堵波あり、一を下乗と謂う。即ち王此に至りて徒行して以て進む。一を退凡と謂う。即ち凡夫を簡んで同往せしめず。其の山頂則ち東西長く南北狭し。崖の西垂に臨んで輒精舎あり、高廣にして奇製、東に其の戸を開く。如来在昔多く居て説法し給へり。今説法の像を作る、量如来の身に等し」と当時の山状を書き残している。この靈鷲山に関する記述は他に『法頭伝』や『四分律』など多く挙げられ、先にふれた『法華経』や『無量寿経』などの大乘經典では説法処として登場している。なお、經典漢訳などで偉業を成した鳩摩羅什は靈鷲山と漢訳している。（望月信亨『望月佛教大辞典 第一卷』世界聖典刊行協会 一九五四年一月／中村元『佛教語大辞典』東京書籍刊

- 一九七五年二月／総合佛教大辞典編集委員会編『総合佛教大辞典（上）』法蔵館 一九八七年一月／中村元・福永光司・田村芳朗・今野達編『岩波仏教辞典』岩波書店 一九八九年二月
- （13）春山武松「玉蟲厨子繪に関する疑問」『國華』六七八号 國華社 一九四八年九月
- （14）小杉一雄『中国文様史の研究―殷周時代爬虫文様展開の系譜―』新樹社 一九五九年五月
- （15）井上正「フレームの中の造形」『岩波 日本美術の流れ2 7―9世紀の美術―伝来と開花』岩波書店 一九九一年十二月
- （16）註9に同じ
- （17）井上正「氣」の世界』『7―9世紀の美術』岩波書店 一九九一年十二月

# 【図版資料】

- 瀧節庵「法隆寺玉蟲厨子に就て」『國華』國華社 一九〇五年七月  
上原和『玉虫厨子―飛鳥・白鳳美術様式史論―』吉川弘文館 一九九一年十二月
- 『奈良六大寺大観 補訂版 法隆寺第五卷』奈良六大寺大観刊行会 編 岩波書店 二〇〇一年三月

○右記以外のトレース図は筆者作成

## 追記

昨年度発行の『佛教大学総合研究所紀要 第一九号』に掲載されました拙稿「山岳表現考―古代中国から法隆寺の玉虫厨子へ―」におきまして本文、表共に三国時代と五胡十六国時代の順が逆となっております。伏して訂正申し上げます。正しくは、三国時代、五胡十六国の順となります。

（はせがわ ともはる 特別研究員）

## 〈Summary〉

### The representation of mountains in the Tamamushi no zushi: On the Ryūjusen picture

HASEGAWA Tomoharu

The Tamamushi no zushi of Hōryūji is a miniature shrine composed of the Kūdenbu, Shumisen and Daikyakubu parts. All four directions are decorated with paintings and most of these include parts of or entire mountains. In other words the Tamamushi no zushi is surrounded by mountains. These mountains are an assembly of rock formations, created by the technique of Horinuri to create a unique representation.

Up until now, much research has been done on the Tamamushi no zushi of Hōryūji, however, a detailed observation of the expression of each mountain's rock formations has yet to be made.

Upon observation of these rock representations, two patterns have been confirmed: one composed by one independent rock formation and one by multiple harmonized formations. By focusing on the position of these formations, it has become clear that the rear picture of the Ryūjusen is primarily composed of multiple harmonized rock formations.

**Key words:** Tamamushi no zushi, painting, Kūdenbu, Ryūjusen picture, mountain representations